Die Allemande in der deutschen Klaviersuite

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER
PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

ERNST MOHR

AUS BASEL

BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS ZÜRICH / 1931

Von der philologisch-historischen Abteilung
der philosophischen Fakultät der Universität Basel
bewilligter

TEILDRUCK

aus:

DIE ALLEMANDE

Eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel

Die vollständige Arbeit erscheint, herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder v. Wartensee, im Kommissionsverlage von Hug & Co. in Zürich

Die Allemande in der deutschen Klaviersuite

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE DER
PHILOLOGISCH-HISTORISCHEN ABTEILUNG
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON
ERNST MOHR
AUS BASEL

BUCHDRUCKEREI BERICHTHAUS ZÜRICH / 1931

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Karl NEF und Dr. ANDREAS HEUSLER.

BASEL, den 7. Dezember 1927.

Prof. Dr. EDGAR SALIN
Dekan.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544303_0090

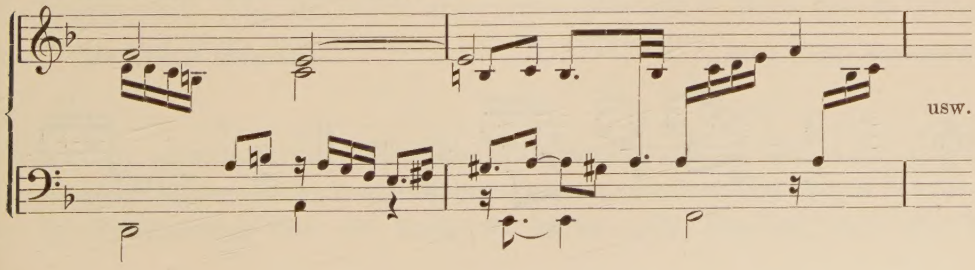
SECHSTES KAPITEL

Die Allemande in der deutschen Klaviersuite.

Zugleich mit der Übernahme der französischen Suitenform gelangte auch der französische Allemanden-Typus in die deutsche Klaviermusik. Es war *Froberger*, der zum ersten Male deutsche Suiten auf französische Art setzte, nachdem er auf seiner großen Reise in Frankreich und den Niederlanden nähere Bekanntschaft mit den Gaultiers, Gallot, Chambonnières, Louis Couperin und ihrem Stil gemacht hatte[188]. Wie in der französischen Lauten- und Klaviersuite nimmt die Allemande auch bei Froberger den ersten Platz innerhalb der verschiedenen Sätze ein, indem sie „als eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue hergehet, ... Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthafte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen und vergnügten Gemüthes trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet“[189]. Diese kurze Charakterisierung der Allemande, die wir Mattheson verdanken, zeigt in treffendster Weise das Wesentliche dieses Tanztypus.

Die Frobergersche Allemande hat die zweiteilige Reprisenform, bei gleicher oder jedenfalls nicht stark unterschiedlicher Länge der Abschnitte (durchschnittlich zirka 8 Takte)[190]. Im Modulationsverlauf hat sich insofern eine Änderung vollzogen, als in Tl 2 häufig eine Zwischenmodulation nach einer näher oder weiter entfernten Tonart auftritt. (Modulatorische Dreiteiligkeit.) In vielen Fällen aber dreht Froberger, um einen Ausdruck der Technik zu gebrauchen, im letzten Momente vor dem Ziel ab und gibt der Harmonie eine andere Richtung.

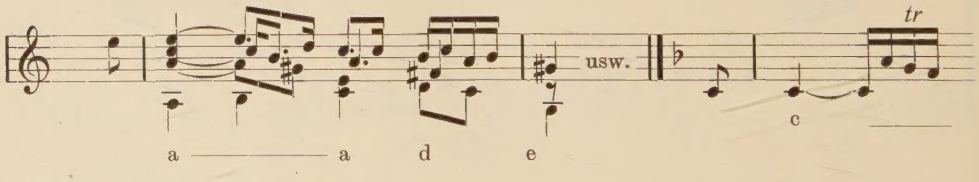
Froberger, D. T. Oe. VI, 2. Allemande II. (Neuausgabe pag. 3).



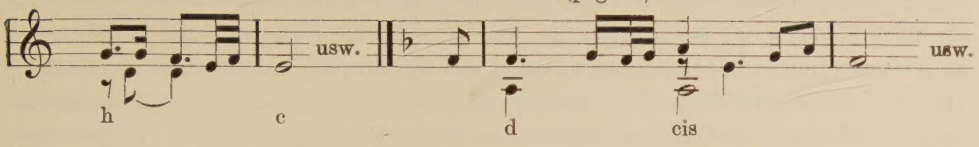
Diesen Trugschlüssen begegnet man aber nicht nur in den Zwischenmodulationen, sie sind überhaupt eine Eigentümlichkeit der Frobergerschen Harmonisierung und geben, im Verein mit den zahlreichen, meist durch Überbindungen entstehenden, Vorhalten den Allemanden dieses „ernsthafte" Gepräge. Froberger hält nicht an einer bestimmten Stimmenzahl fest; sie schwankt zwischen 2 und 5, meist nur zwischen 3 und 4. Das beweist, daß die Stimmen nicht regulär weitergeführt werden, sondern daß sie, wie bei den Franzosen, beliebig auftauchen und verschwinden. Reale Polyphonie ist demnach bei den Frobergerschen Allemanden nie zu finden. Ihre Stimmführung ist homophon, obschon sich, häufiger noch als bei Chambonnières, die Unterstimmen an der motivischen Arbeit betätigen. In dieser Motiv-Technik, die an den Giguen am stärksten gehandhabt wird [191], zeigt sich Froberger als Erbe und Fortsetzer des italienischen und französischen Stils, indem er „diese verschiedenen nationalen Elemente so ineinanderarbeitet, daß daraus ein eigentümlicher Stil entsteht, welchen man nicht wohl anders nennen kann als den Frobergerschen" [192]. Wenn auch dieser Satz den Stil Frobergers im allgemeinen charakterisiert, so dürfen wir ihn sicher auch im speziellen auf die Allemande anwenden. Froberger geht mit seinen Motiven um wie ein Jongleur mit seinen Bällen. Wie dieser mit gerade staunenswerter Behendigkeit Bälle verschiedener Größe und Farbe in buntem Wirbel durcheinander wirft, so läßt auch Froberger seine Motive in wechselndem Spiel hin und her springen. Sie gleiten unmerklich von einer Stimme in die andere und lösen einander ab, so daß daraus ein regelrechtes Dialogisieren entsteht. Am häufigsten beteiligen sich an diesen Dialogen die beiden Oberstimmen; doch mischt sich nicht selten die eine oder andere Unterstimme ins Gespräch.

Die Motive sind also für Froberger richtige Spielfiguren, die er wandelt, dehnt, kürzt, umkehrt, etwa so, wie ein Bildhauer mit seinem Material verfährt. Ein Charakteristikum dieser Motive ist nun, daß sie in überwiegender Mehrzahl auftaktig sind [193]. Dieser „Antizipationstechnik" entsprechend [194], die in der deutschen Klavier- und Orchestersuite größte Bedeutung erhält, wird auch für den Anfang der Frobergerschen Allemande die Auftaktigkeit zur Regel. Das Kopfthema — denn ein solches ist deutlich ausgeprägt — erscheint also mit Auftakt, der meist durch ein Achtel, selten durch mehrere Achtel oder Sechzehntel gebildet wird. Wie im Urbild des Kopfthemas, so wird auch hier der Schwerpunkt zu Beginn des ersten Taktes ausdrücklich betont.

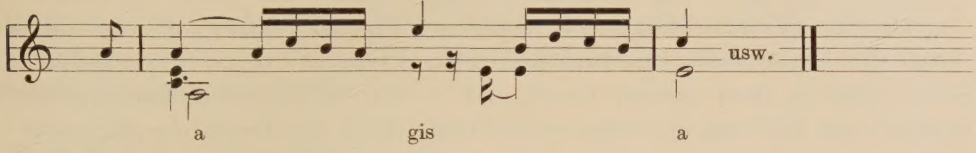
Allemande I (pag. 1). Allemande V (pag. 10).



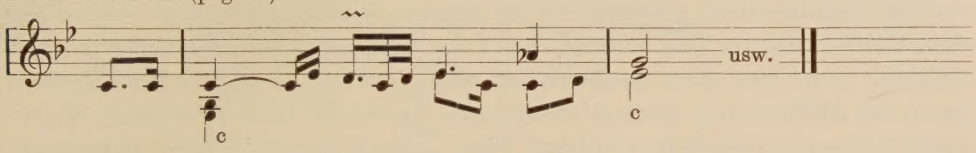
Allemande XIII (pag. 36).



Allemande XV (pag. 42).



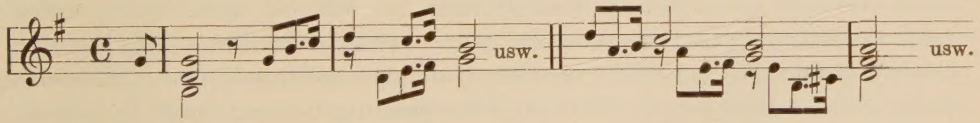
Allemande XIX (pag. 54).



Die Kopfthemen stehen harmonisch fast regelmäßig auf dem Boden I V/I oder I IV/V. Aus ihnen fließt dann die melodische Linie in freier Fortspinnung weiter, eventuell unter Verwendung irgendwelcher, aus dem Kopfthema stammender Motive. Zuweilen werden auch die Anfänge direkt fugiert gestaltet (Neuausgabe, pag. 6, 18) oder es werden bestimmte rhythmische oder melodische Motive längere Zeit durchgeführt (Neuausgabe, pag. 6, 18, 21).

Bei all dem ist aber zu bemerken, daß eine Korrespondenz zwischen den beiden Teilen nur selten festzustellen ist. Umkehrung des Kopfmotivs, ja sogar nur Umbildung, wie man sie in der Gigue regelmäßig antrifft, ist ganz selten; selbst die Richtung der Bewegung kontrastiert nur in wenigen Fällen.

Allemande III. 1. Teil (pag. 6). 2. Teil.



Häufiger begegnet man in beiden Teilen denselben Motiven; doch ist dies mehr im Wesen der „Antizipationstechnik“ begründet, in der einige Formeln immer wiederkehren, als in einer gewollten, also bewußten Analogie der beiden Reprisenteile. Die Abschnitte unterstehen demnach in ihrem ganzen Verlauf einzig und allein dem harmonischen Grundprinzip:

$$\begin{array}{c} \mathrm{T} - \mathrm{D} \\ (\mathrm{P}) \end{array} \;:\!/\!/:\; \mathrm{D} - (\mathrm{P}) - \mathrm{T}$$

Sie berühren dabei zahlreiche verwandte Tonarten, und auch in dieser Hinsicht bilden die Frobergerschen Allemanden entschieden einen Schritt in der Entwicklung über die Franzosen hinaus. Die Häufung von Vorhalten

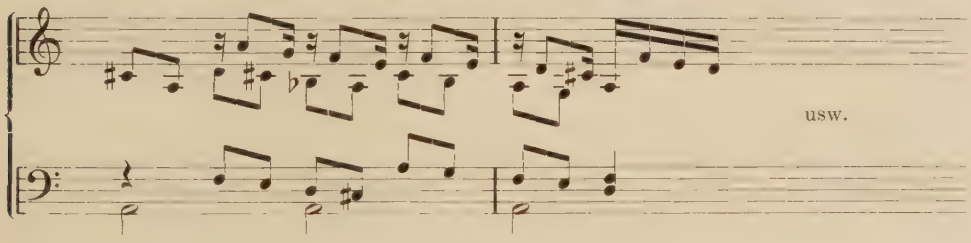
in allen Stimmen, die der ganze „zusammengeflochtene" Stil mit sich bringt, erzeugt eine Mannigfaltigkeit von Akkordbildungen, wie sie in dem Maße bei Chambonnières nie anzutreffen ist. So treten große, kleine, übermäßige und verminderte Septakkorde in allen Umkehrungen auf, und durch ihre Auflösungen in lautenartig gebrochene Tonfolgen erhalten die Allemanden ein klanglich buntes und prächtiges Bild.

Die künstlerische Arbeit, die Froberger für die deutsche Klaviermusik durch die Vermittlung des französischen und italienischen Stiles geleistet hatte, kam in ihrer ganzen Größe erst in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts zur Geltung, als einige seiner Werke durch den Druck der Allgemeinheit zugänglich gemacht wurden. Die deutsche Klaviersuite nach Froberger schließt sich demnach nicht direkt an ihn an, sondern entwickelt sich unter dem Einfluß innerer und äußerer Faktoren auf verschiedenen Bahnen. Gewöhnlich wird hier nach geographisch abgegrenzten Schulen unterschieden, die in der Entwicklung gewisse gemeinsame Merkmale haben. Seiffert-Weitzmann teilt so das deutsche Gebiet in Wien, Nürnberg, Südwesten, Thüringen, Norden[195]; Danckert faßt es neuerdings unter einer österreichischen, einer süddeutschen und einer die mittel- und norddeutschen Meister umfassenden Schule zusammen[196].

In Wien greift zunächst ein Italiener fördernd in die deutsche Klaviermusik ein, *Alessandro Poglietti*. In den beiden Suiten, die von ihm im Neudruck erschienen sind (D. T. Oe. XIII, 2), geht er weit über die von Froberger aufgestellte Vierzahl der Sätze hinaus, indem er sie mit einer italienischen Toccata einleitet und die Form als solche durch Einfügung neuer Sätze resp. ganzer Variationsreihen in ausgedehntem Maße erweitert. Frobergerschen Einschlag zeigt die Allemande „La Prisonnie" aus der programmatische Tendenzen verfolgenden Suite „Sopra la Ribellione di Ungheria" in ihrer geflochtenen, durchaus freistimmigen Schreibweise, der leichten motivischen Arbeit und den lautenartigen Schlüssen; im ganzen wird ein gewisser Zug zur Vereinfachung fühlbar, vor allem in der, trotz des scheinpolyphonen Gewebes klaren, nicht mehr durch so zahlreiche Überbindungen verwischten Harmonik. Deutlich erkennbar ist dies auch in der Allemande der Rossignol-Suite, die vom Frobergerschen Typus stark abweicht. Obgleich dieses Stück vorwiegend motivisch gearbeitet ist (mehr noch als wir dies von Froberger gewohnt sind, indem Tl 1 ganz aus den Abwandlungen eines einzigen Motives aufgebaut und in Tl 2 dasselbe Motiv mit einem neuen, manchmal kontrapunktisch gekoppelten Motiv durchgeführt wird), erscheint die Schreibweise viel reiner, weniger verschlungen, ohne real polyphon zu sein, die Rhythmik viel glatter und flüssiger durch Abschleifung aller punktierten Noten. Die italienische Herkunft Pogliettis kommt besonders auch in den beiden der Allemande angehängten Doubles zum Ausdruck, in denen tokkatenhafte Figurationstechnik neben häufigem Dialogisieren eine große Rolle spielt.

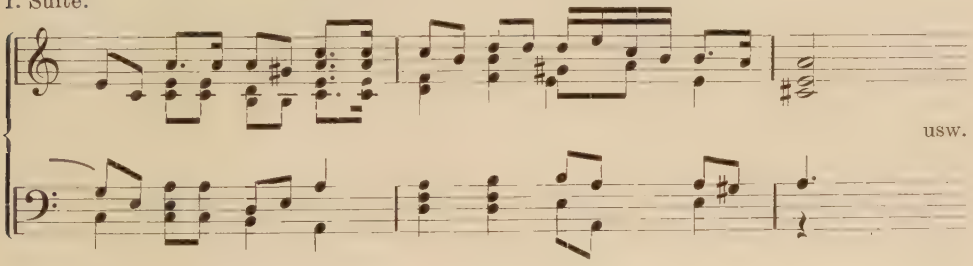
Ähnlich wie Poglietti erweitert auch *Ferdinand Tobias Richter*[197] seine Suiten durch Einfügung neufranzösischer Tänze und italienischer Einleitungssätze (D. T. Oe. XIII). Noch mehr als jener geht er von der Frobergerschen Scheinpolyphonie zur Homophonie über. Er hält ziemlich konsequent an der Dreizahl der Stimmen fest und schiebt nur bei melodischen Ruhepunkten Füllstimmen dazwischen. Die Melodie liegt fast durchwegs in der Oberstimme und dialogisiert nur selten mit einer andern Stimme. Von Froberger her bekannt ist die hoquetusartige Schreibweise, nur daß sie hier noch deutlicher ausgeprägt erscheint.

Richter, D. T. Oe. XIII. 1. Suite (pag. 44).



Interessant ist auch folgende rein akkordische Stelle:

1. Suite.



Wie Poglietti, wendet Richter das Mittel der Sequenz melodisch an, auch damit sich von Froberger wegwendend. Seine Allemanden haben einen eigenen Reiz; sie wollen, wie die beiden von Poglietti, nicht recht unter die Matthesonsche Charakteristik passen, erinnern vielmehr in ihrer Grazie und Beschwingtheit an manche neufranzösischen Tänze.

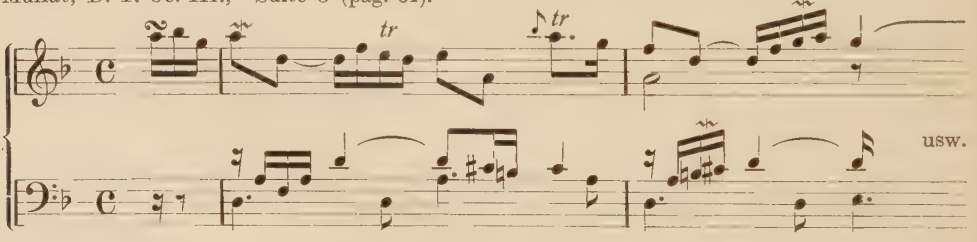
Die Wiener Schule wird fortgesetzt durch *Johann Joseph Fux* und erreicht ihren Höhe- und Schlußpunkt in *Gottlieb Muffats* Werken (Componimenti Musicali 1739, D. T. Oe. III). Im Aufbau von Muffats Suiten zeigt sich deutlich der Einfluß des französischen Balletts: neben den vier klassischen Sätzen umfassen sie ein Vorspiel (Ouvertüre, Fantaisie oder Prélude), außerdem nach der Sarabande, resp. beim Fehlen derselben nach der Courante eingeschoben, verschiedene Modetänze; die abschließende Gigue wird auch durch ein Finale ersetzt. Ebenso stark wie in dieser Satzfolge machen sich die französischen Elemente auch in der Ausgestaltung der einzelnen Tanz-

typen geltend, ähnlich wie dies in den Werken von Johann Kaspar Fischer zu bemerken ist, von denen später noch die Rede sein wird. Neben den französischen Einflüssen, die hauptsächlich von François Couperin, und durch deutsche Vermittlung, von Krieger und Fischer herrühren, zeigen sich in Muffats Stil italienische und englische Stilmerkmale[198]. Daß diese Verschmelzung mannigfaltiger Elemente keineswegs ein Zeichen von Mittelmäßigkeit, sondern im Gegenteil von hoher Kunst ist, beweisen seine Klavierwerke, die, wie Adler sagt, das strengste Urteil nicht zu scheuen haben.

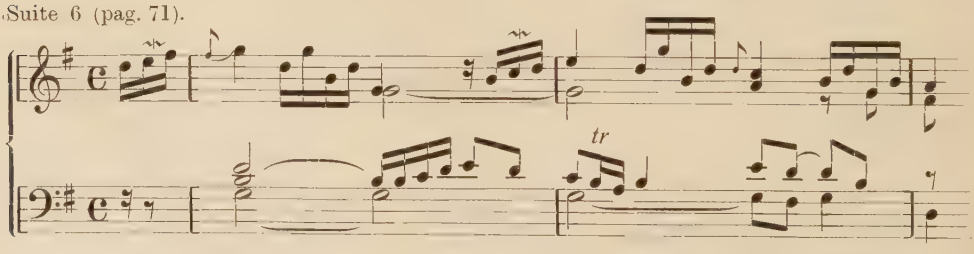
In bezug auf das Formale ist zu sagen, daß Muffat dem 2. Teil seiner Allemanden eine Coda-artige Verlängerung gibt; sie wird nach Wiederholung des ganzen Teiles noch einmal allein repetiert. Ihre letzten drei Takte werden, mit einer einzigen Ausnahme, ganz analog den letzten Takten des ersten Teiles gebildet. Diese Schlußbildungen scheinen auf Vorbilder Kriegers resp. Fischers zurückzugehen. Im übrigen zeigen alle Allemanden modulatorische Dreiteiligkeit.

Ähnlich wie Fischer, zieht auch Muffat in seinem durchaus freistimmigen Satze dialogartiges Alternieren der Stimmen vor, wozu gelegentlich noch leichte motivische Arbeit tritt. Ganz komplementär rhythmisch angelegt ist die Allemande der 6. Suite[199], welche auch die ebenfalls bei Fischer anzutreffenden Dominant-Fermaten enthält. Die Melodielinie verläuft im großen und ganzen ruhig, ohne starke, punktierte Notenwerte. Eine Ausnahme bildet einzig die 3. Allemande, in der ein ähnlicher Rhythmus durchgeführt wird, wie z. B. in Couperins „Audacieuse". Die Kopfthemen sind demnach ebenfalls mit einer Ausnahme glatt und fließend.

Muffat, D. T. Oe. III., Suite 5 (pag. 61).



Suite 6 (pag. 71).



In der 1. Suite stößt man im Verlaufe der Melodie häufig auf kurze, nach italienischem Muster gebildete Motive mit weiblichen Endungen, die einander

unter Sequenzierung folgen. Sequenzen kleinster Nachahmungsmotive treten besonders in der 3. Allemande auf [200], die sich auch sonst durch eine äußerst reiche und prächtige Ausstattung hervortut.

Was die Allemanden Muffats im allgemeinen kennzeichnet, ist die blühende Erfindung, die ungemein reiche harmonische Ausstattung und der Wohlklang ihres Klaviersatzes. Man findet nirgends Härten und leere Stellen; alles ist von schönstem Wohllaut erfüllt, alles klingt. Welcher von den sechs Allemanden man den Vorzug geben soll, ist nicht leicht zu entscheiden; immerhin dürfte neben der schon erwähnten dritten, die Allemande der zweiten Suite mit ihren weichen Vorhaltsakkorden, dann auch diejenige der vierten, die man wegen der gemütvollen Heiterkeit ihrer Melodie liebgewinnt, besonders genannt werden,. Das kleine Quartenmotiv in der Begleitung übt einen eigenartigen Reiz aus.

Neben die Wiener Schule tritt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die süddeutsche, mit Nürnberg als Zentrum. Den Unterschied zwischen diesen beiden Kunstzentren faßt Seiffert in dem treffenden Satz zusammen: „Alles, was dort groß und prächtig anzuschauen war, ist hier ins Kleine und fast Nüchterne zusammengeschrumpft“ [201]. Während in Wien die Musik ganz auf die verwöhnten, international geschulten höfischen Kreise abgestellt war, wendet sich die Kunst dieser süddeutschen Komponisten ganz an die einfachen bürgerlichen Leute, an „Liebhaber und Freunde, die ihn zu verschiedenen mahlen hierum ersucht und angesprochen, und weil von dergleichen Clavier-Stücken noch zur Zeit wenige im Druck heraus gegeben worden“, wie Schultheß in der Vorrede zum 1. Teil seiner „Muht und Geist ermunternden Clavier-Lust“ (Nürnberg 1679) sagt. So offenbart sich denn in der süddeutschen Suite diese Kleinbürgerlichkeit, wie wir bald näher sehen werden, durch Beiseitelassen jeglichen Aufwandes und durch Sparsamkeit in allen technischen Mitteln.

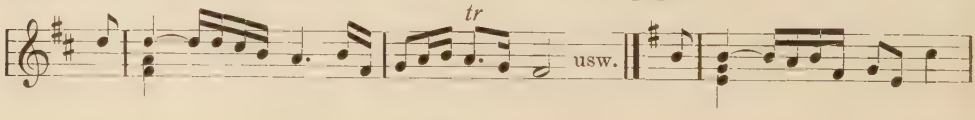
Stilistisch und formal bedeuten die Suiten der Süddeutschen ein inniges Gemisch von französischen, italienischen und österreichischen Elementen. Schon im Werk von Schultheiß zeigt sich in der Anordnung der Tänze österreichischer Einfluß: vor die vier Hauptsätze ist im ersten Teil jeweilen ein tokkataähnliches Präludium gesetzt. Im Gegensatz zu ihm eröffnet *Johann Pachelbel* seine Suiten in altgewohnter Weise mit der Allemande [202], aber er durchsetzt das alte Suitenschema gern mit einigen wenigen neufranzösischen Tänzen. Pachelbels Allemanden sehen im Vergleich zu den Frobergerschen oft recht bescheiden aus. Er kennt zwar die meisten Mittel, die Froberger zur Formung seiner Allemanden anwendet, die lautenartig gebrochene Begleitmanier wie die rein akkordische Schreibweise, motivische Arbeit aller Art, Imitationen; aber er ist einfacher, unkomplizierter, vielleicht auch unfreier im Gebrauch dieser Mittel. Nicht überall tritt dies gleich deutlich zutage. So steht z. B. die Allemande e-moll (Neuausgabe, pag. 72) in ihrer stark

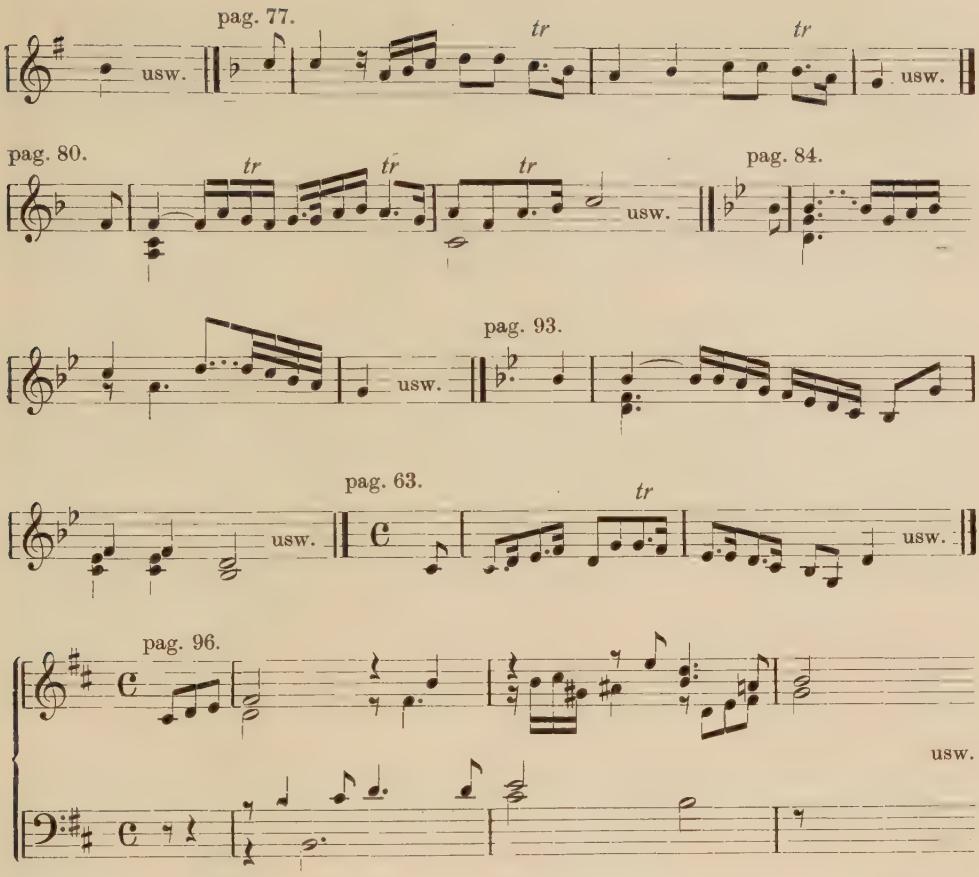
verschlungenen Schreibweise und den in Tl 2 auftretenden motivischen Imitationen der Frobergerschen Allemande sehr nahe. Seiffert hält denn auch die ganze Suite für später entstanden [203]. In einigen andern Allemanden legt Pachelbel in ähnlicher Weise mehr Gewicht auf eine gleichmäßige Durcharbeitung und Durchdringung aller Stimmen, indem er sie alle an motivischer Arbeit oder an dialogartigen Partien beteiligen läßt. Hierher gehört die d-moll-Allemande, in welcher neben dem Frage- und Antwortspiel meist auftaktiger Viertonmotive auch das rhythmische Motiv während einiger Takte durchgeführt wird. Pachelbel benützt sehr gerne verschiedene kleine Spielmotive oft typisch ausgeprägter Gestalt, oft aber auch ziemlich unbedeutender Natur. Auf ihnen baut er auch ganze Teile auf (Neuausgabe pag. 77, Tl 1, pag. 80), aber es ist mehr ein Sichablösen als ein Ineinander-Verschlungensein (A. B. in pag. 80, Tl 2). Die motivische Arbeit prägt sich also teilweise recht stark aus; doch überwiegen die rein homophonen Partien. Nicht zu trennen von diesen ist die gebrochene akkordische Begleitung. Sie bildet einen wesentlichen Bestandteil im Gesamtbild des Suitenschaffens von Pachelbel. Wie für die Giguen, so paßt auch für die Allemanden die Bemerkung Danckerts, daß sich unter seiner „Organisten-Scheinpolyphonie nur stimmig ausgeschriebene Akkordfiguration versteckt" [203a]. Der Einfluß der Chambonnières-Schule äußert sich in dem in einigen Stücken sehr sparsamen, in andern aber ziemlich verschwenderischen Gebrauch von Verzierungen.

Das Vorkommen punktierter Notenwerte weist auf Froberger resp. die Chambonnières-Schule hin. Demgegenüber fallen in einigen Stücken diese punktierten Noten völlig weg, so daß die Bewegung glatt und fließend ist. Es gibt Allemanden, bei denen man von durchgehender Achtel-Bewegung reden kann (Neuausgabe, pag. 36, 90), andere wiederum, in denen wesentlich Sechzehntel gebraucht werden. Hier wären besonders die Stücke pag. 93 und pag. 102 zu nennen; im ersten fällt das tokkataartige Passagenwerk auf, wodurch gleich zu Beginn der Charakter eines Präludiums stark betont wird; das zweite beginnt auf ähnliche Weise, ja der Eindruck eines Einleitungssatzes wird noch verstärkt durch den Orgelpunkt, der vom Baß auf die Oberstimmen übergeht, während dieser die Bewegung der führenden Stimme übernimmt. Das Stück bietet außerdem ein Beispiel dafür, daß Pachelbel auch die Sequenz wieder zu Ehren zieht (z. B. auch pag. 70, 77), gelegentlich allerdings in ziemlich äußerlicher Weise (pag. 98).

In der Gestaltung des Kopfthemas schließt sich Pachelbel noch an Froberger an; oft aber gibt er ihm irgendeine, mit der Urform in keinem Zusammenhang mehr stehende Form. Einige Beispiele mögen dies zeigen.

Pachelbel, D. T. B. II. 1, pag. 67. pag. 72.

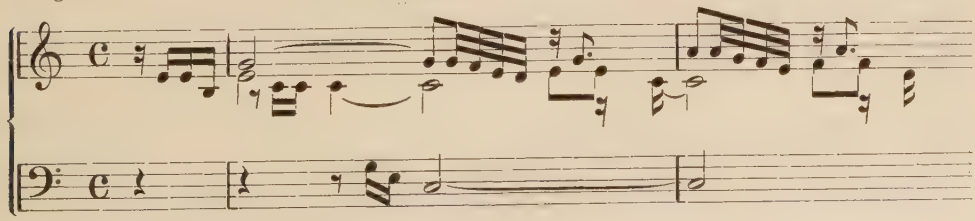




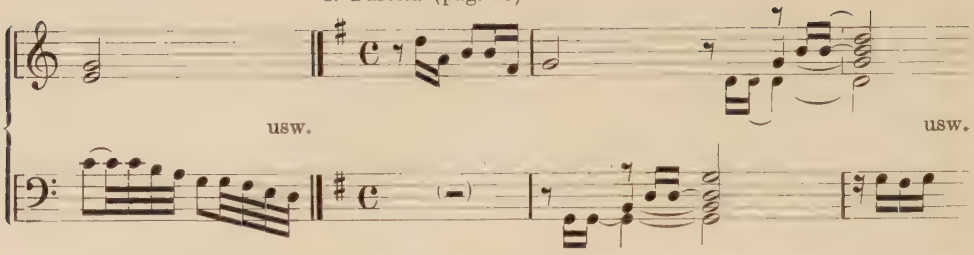
Ein Zusammenhang der Anfangstakte des zweiten Teils mit dem Kopfthema des ersten läßt sich nirgends feststellen.

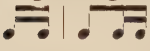
Ganz anders geartet als die Allemanden Pachelbels sind diejenigen des Zittauer Organisten *Johann Krieger* [204]; was sie von allen bisher behandelten unterscheidet, ist ihre wesentlich auf die Töne des Hauptdreiklangs aufgebaute Motivik. Das tritt schon in der Gestaltung des Auftaktes und des Kopfthemas, (wenn man diesen Ausdruck bei Krieger überhaupt noch anwenden darf), zutage.

Krieger, D. T. B. XVIII. 1. Partita (pag. 7).

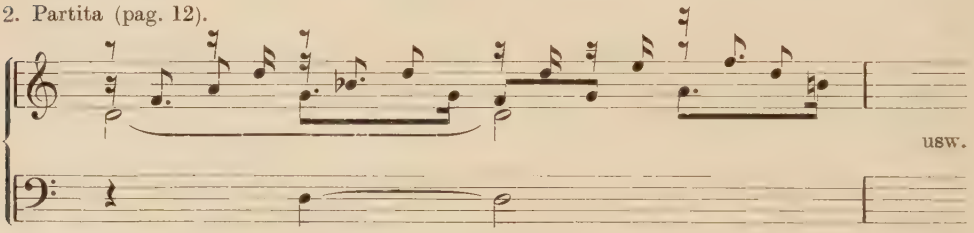


4. Partita (pag. 19).



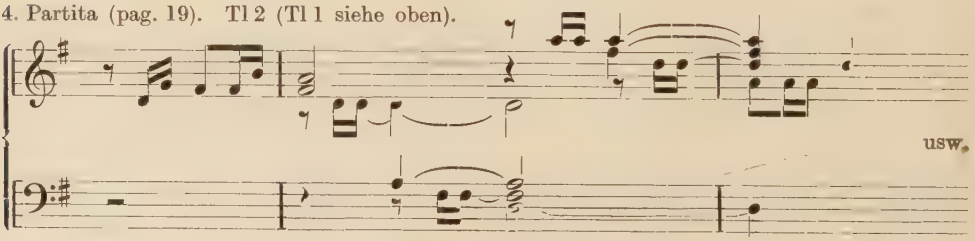
Auch im Verlauf der Stücke stößt man noch häufig auf diese fanfarenartigen Motive, die sich teils nur der Dreiklangstöne, teils noch der zugehörigen Leittöne bedienen. Charakteristisch für sie ist der Rhythmus  . Krieger läßt diese Motive meist durch alle Stimmen hindurch gehen, so daß sie sich dialogartig ablösen. Zuweilen teilt er aber auch eine ab- oder aufsteigende Motivgruppe nur einer einzigen Stimme zu. Damit verwandt ist die arpeggienartige Behandlung der Akkorde. Krieger schreibt diese von unten nach oben resp. umgekehrt laufenden Tonfolgen aneinander, oder er gibt jeden Ton einer andern Stimme. Im Zusammenhang mit dieser komplizierten Schreibweise sei noch etwas Ähnliches erwähnt: das hoquetusartige Verteilen einfacher gebrochener Akkorde auf verschiedene Stimmen, wie wir es schon bei Richter getroffen haben.

2. Partita (pag. 12).



Der Stil der Kriegerschen Allemanden bildet somit ein interessantes Gemisch verschiedener Elemente: Neben den österreichischen sind am stärksten wohl die italienischen vertreten, da die hier angewandte Motivtechnik auf italienische Vorbilder zurückgeht. Auf Einfluß der italienischen Allemanda, vielleicht auch auf ein Einwirken der Frobergerschen Giguen, ist es zurückzuführen, daß das Kopfthema in zwei Allemanden in Tl 2 umgekehrt wird, z. B.:

4. Partita (pag. 19). Tl 2 (Tl 1 siehe oben).



In allen andern Fällen gestaltet Krieger die ersten Takte von Tl 2 denjenigen des Tl 1 völlig analog, indem er das Kopfthema einfach auf die Dominante projiziert. Während diese Transponierung auf die Dominante in der zweiten Allemande nur den sieben Sechzehntel umfassenden Auftakt betrifft, werden in der dritten schon zwei Takte, in der fünften sogar ganze vier Takte wörtlich projiziert. Auch die vier ersten Takte von Tl 2 der ersten Allemande werden analog denjenigen von Tl 1 gebildet, nur daß ein hier im zweiten und vierten Takt vorkommender Lauf in umgekehrter Richtung geführt wird.

Krieger scheint also der erste gewesen zu sein, der diese in der italienischen Allemanda gebräuchlichen Arten der Projizierung in der deutschen Allemande aufgebracht hat. Wie weit er von Pasquini beeinflußt war, kann allerdings aus den schon genannten Gründen nicht erörtert werden.

Sehr häufig greift Krieger am Schluß von Tl 2 auf den Schluß von Tl 1 zurück, indem er die letzten Takte beider Teile ganz gleich bildet (Schluß von Tl 1 natürlich auf der D resp. auf der P, von Tl 2 auf der T). Auch diese Erscheinung dürfte italienischen Ursprungs sein.

Kriegers Allemanden interessieren im allgemeinen mehr durch ihre stilistischen Einzelheiten als durch ihren musikalischen Gehalt. In dieser Hinsicht bieten die Allemanden des badischen Hofkapellmeisters *Johann Kaspar Ferdinand Fischer* entschieden mehr Reize. Für Fischers hier in Betracht kommende Werke „Les Pièces de Clavessin", mit dem deutschen Titel „Blumenbüschlein" (1696) und den „Musikalischen Parnassus" (1738) [205], ist es charakteristisch, daß sie beide sehr stark unter dem Einfluß der französischen Ballettmusik stehen. Das äußert sich hauptsächlich darin, daß Fischer in vielen seiner Suiten zwischen die vier klassischen Tanztypen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue neue französische Tänze, wie Gavotte, Menuett, Ballett, Rondeau, Passepied u. a. m. einschiebt. Aber nicht nur rein äußerlich kommt diese Anlehnung an die französische Musik zum Ausdruck, auch die stilistische Ausgestaltung der einzelnen Tanztypen erinnert an französische Vorbilder (Chambonnières, d'Anglebert). Im Gegensatz zu den Krieger'schen Allemanden, denen häufig durch die Dreiklangsharmonik und durch das Fehlen eines typischen Kopfmotives das Charakteristische dieses Spieltanzes genommen ist, sind in den Allemanden Fischers die kennzeichnenden Merkmale deutlich unterstrichen.

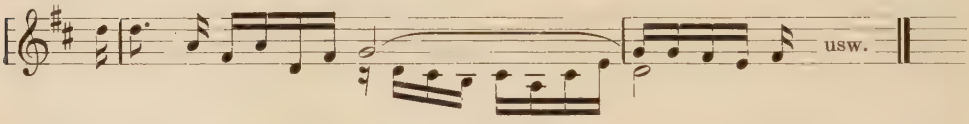
Schon häufig hatten wir bei der Untersuchung der Satzweise Gelegenheit, auf die durchgehende, aber auf verschiedene Stimmen verteilte Bewegung aufmerksam zu machen. Sie kam, wie wir sahen, entweder durch lautenartig gebrochene Akkorde, durch Auflösung des harmonischen festen Unterbaues in schwebende Begleitfiguren zustande oder aber durch Dialogisieren zweier oder mehrerer Stimmen, deren einzelne Bewegungen sich dann

gegenseitig zu einer kontinuierlich laufenden Reihe ergänzten. Diese komplementäre Rhythmik, wie Kurth sie nennt [206], tritt mehr und mehr in der Struktur der Allemanden zutage. Fischer scheint der erste zu sein, der dieses Prinzip konsequent durchführt. Sowohl in den zwei Allemanden der „Pièces de Clavessin" als auch in den acht, die im „Parnassus" enthalten sind, zieht sich durch den ganzen Verlauf die Sechzehntelbewegung hin und zwar in jenen beiden Formen des Dialogisierens resp. des lautenartigen Auflösens von Akkorden. Im Dialog springt die Bewegung von Viertel zu Viertel, aber auch gedrängter (bei eng aneinanderliegenden Melodie-Linien) von Achtel zu Achtel in die andere Stimme, oder es ergänzen sich die Stimmen in irgend einer komplizierteren Art zu vier Sechzehnteln.

Wenn Fischer in seinen Allemanden einmal diese regelmäßig fließende Linie unterbricht, so geschieht das nie unbedacht. In den meisten Fällen tut er es bei einer Kadenz, deren Wirkung durch irgendwelche Ausschmückung stark abgeschwächt würde, oder wenn er das Hervorheben irgend eines Akkordes bezweckt, so z. B. in der 1. Allemande der „Pièces", wo auf dem Septimenakkord im 7. Takt jedes Teiles gleichsam eine Fermate liegt; desgleic en auch in einigen Kopfthemen:

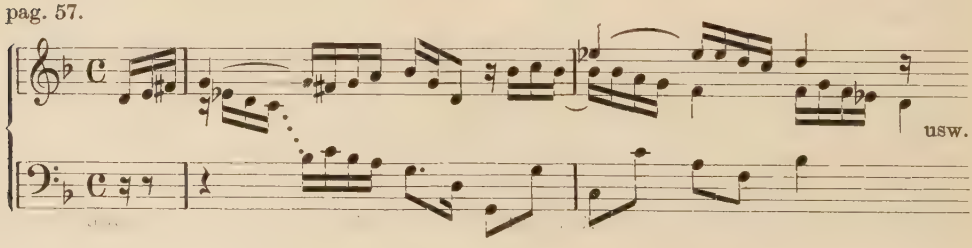
Neuausgabe. pag. 49.

pag. 62.

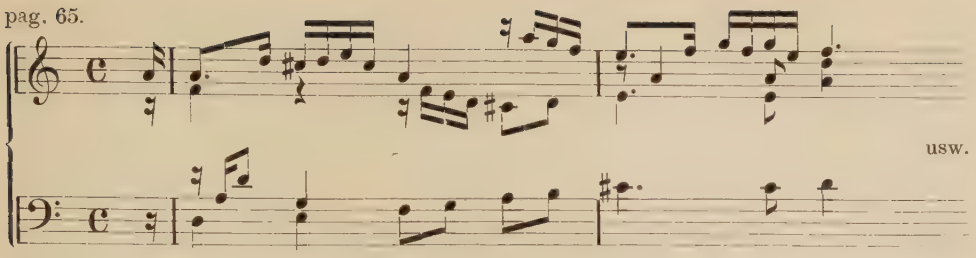


Die frappante Ähnlichkeit, die zwischen diesen Takten besteht, muß wohl nicht besonders betont werden. In manchen Kopfthemen wird die nach dem ersten Taktschwerpunkt eintretende Bewegungspause durch laufende Sechzehntel in den Unterstimmen ausgefüllt. Solche Kopfthemen sind natürlich mit den vorher erwähnten strukturell verwandt.

pag. 57.

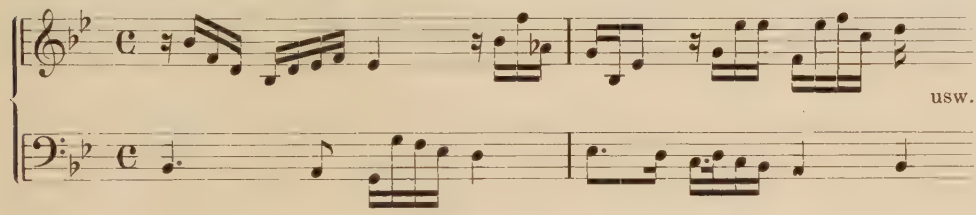


pag. 65.



In zwei Fällen stattet Fischer das Kopfthema mit einer Zweiunddreißigstel-Figur aus (Neuausgabe, pag. 36, 42), wobei er beim ersten das Zweiunddreißigstel-Motiv im Verlauf des Stückes häufig wiederbringt. Prinzipiell verschieden ist nur der Anfang der B-Dur-Allemande (Neuausgabe, pag. 46), die auftaktlos beginnt:

pag. 46.

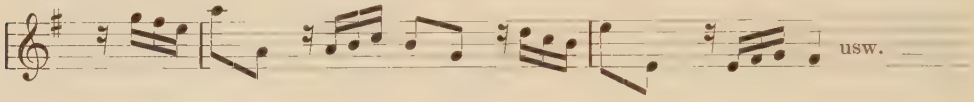


Es liegt in der Art der hier zur Anwendung gelangenden komplementären Rhythmik, bei der sich die einzelnen Stimmen vielfach von Viertel zu Viertel ablösen, daß sich die motivische Arbeit in der Hauptsache auf Abwandlungen von Vierton-Motiven beschränkt. Daneben ist auch den homophonen Partien breiter Raum gegönnt, wobei die Melodie meist nach italienischem Muster gebildet ist und violinmäßige Figurierung bei rein akkordischer Unterlage auftritt. Daß Fischer in der 1. Allemande der „Pièces de Clavessin" die zwei letzten Takte beider Teile gleich gestaltet, läßt auf einen Einfluß Kriegers schließen. In der musikalischen Ausgestaltung steht er aber höher als die andern Nürnberger; er darf mit Recht als Vorläufer Bachs bezeichnet werden, denn die Faktur seiner Allemanden ist außerordentlich gediegen und ihre Erfindung frisch und lebendig.

Von den mittel- und norddeutschen Meistern, die sich vor J. S. Bach in der Klaviersuite versucht haben, seien nur *Kuhnau* und *Lübeck* genannt. Weniger als bei den süddeutschen Komponisten lassen sich bei ihnen gemeinsame Züge feststellen. Kuhnaus Partien stehen denjenigen der Nürnberger Meister sehr nahe. Die Verwandtschaft zeigt sich zunächst in der Übereinstimmung der formalen Anlage, stärker aber kommt sie in der stilistischen Ausgestaltung zum Ausdruck. Wie dort, so verzichtet auch hier der Komponist auf alle satztechnischen Äußerlichkeiten, auf virtuose glänzende

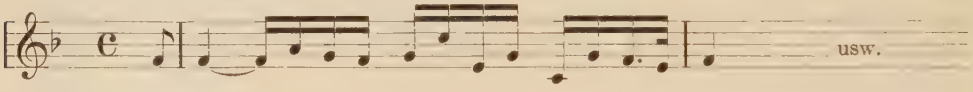
Pracht. „Freundliche Behäbigkeit, sinnige, mehr dem Ernst zuneigende Ruhe des Empfindens, die weder durch lebhafte Accente noch durch herbe Kontraste gestört wird, das sind die Hauptzüge, die alle Stücke durchziehen.“ [207] Kuhnaus Stil liegt demnach nicht in der Richtung, die J. K. F. Fischer verfolgt, sondern eher in der eines Krieger. Obgleich die Schreibweise also hauptsächlich ein Gemisch von deutschen und italienischen Elementen darstellt, spürt man den Einfluß Chambonnières und Frobergers in der zum Teil recht ausgeprägten Motiv- und Imitationstechnik, die vor allem in den zweiten Teilen zur Anwendung gelangt (Neuausgabe, pag. 18, 22, 35, 39, 48, 52, 60). Kuhnau folgt jedoch weder der engverwobenen Schreibweise Frobergers noch dem freistimmigen Satze Chambonnières, sondern hält an der normalen Dreistimmigkeit fest. Daß er sich italienische Eigentümlichkeiten zu eigen gemacht hat, zeigt z. B. folgende Stelle:

Kuhnau, D. D. T. IV. Neue Klavierübung, Partie 5 (pag. 22).

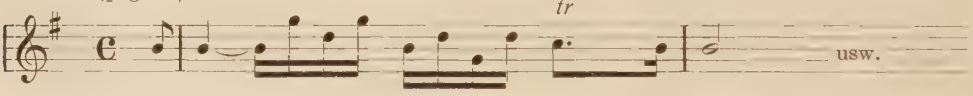


Auch in der Gestaltung der Kopfthemen bevorzugt Kuhnau die einstimmig fließende Linie, wie sie bei den Italienern gebräuchlich war:

Neue Klavierübung, Partie 4 (pag. 18).



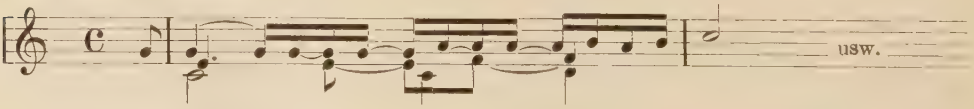
Partie 5 (pag. 22).



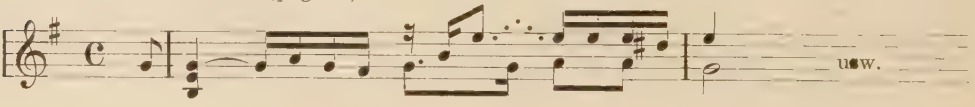
Kuhnau, D. D. T. IV. Sieben Partien, Partie 5 (pag. 52).

daneben aber auch

Neue Klavierübung, Partie 1 (pag. 7).



Sieben Partien, Partie 3 (pag. 43).



und die Chambonnièressche Form

Neue Klavierübung, Partie 7 (pag. 28).

Einzig die f-moll-Allemande hat das typische Kopfthema verloren (Neuausgabe, pag. 48). Wo die Unterstimmen nicht zu motivischer Arbeit herangezogen werden, geben sie als gebrochene Akkordtöne harmonische Begleitfiguren oder als kompakte Akkorde der Melodiestimme die nötige Unterlage. Kuhnaus Allemanden zeichnen sich nicht nur durch gediegene, eines Thomaskantors durchaus würdige Schreibweise, sondern auch durch ihre starke melodische Erfindung und die reiche Harmonisierung aus. Hervorheben möchten wir die Allemande D-Dur (Neuausgabe, pag. 11), mit der wunderhübsch wirkenden Echostelle am Schluß, diejenigen in B-Dur und f-moll (Neuausgabe, pag. 28 und 48) wegen ihres gewinnenden Ausdruckes, und endlich diejenigen in g-moll (Neuausgabe, pag. 52) wegen ihrer besonders reichen motivischen Ausgestaltung.

Im Gegensatz zu Kuhnaus Allemanden, die man „mit guter Discretion zu tractieren pflege“ [208] und die in ihrer innerlichen, beschaulichen Art typische Charakterstücke sind, überwiegt in der Allemande von Vincenz Lübecks „Klavieruebung“ ganz das virtuose Element [209]. Die Tempovorschrift „vivace“ ist bezeichnend: flüssige, rasche Zweiunddreißigstelläufe, durch eine Oktave auf- oder absteigend, rasche Sechzehntelstriolen, die zu den ruhigen Duolen einen wirksamen Kontrast bilden, eine großangelegte hoquetusartige Partie, endlich steigende und fallende Arpeggien. Wie die äußerliche, ja virtuose Aufmachung dem wahren Charakter der Allemande nicht entspricht, so kommt das Stück auch im Ausdruck nicht an diejenigen von Kuhnau und Fischer heran.

Die mittel- und norddeutsche Schule wird fortgesetzt durch Meister wie *Mattheson*, *Graupner*, *Telemann*, ihre größte und glänzendste Erscheinung aber ist *Johann Sebastian Bach*. Eine erschöpfende Behandlung der Bachschen Allemanden würde ein ganzes Buch füllen, es seien deswegen nur die wesentlichsten Punkte hervorgehoben; außerdem beschränkt sich die vorliegende Untersuchung auf die Allemanden der drei Suitensammlungen für Klavier.

Die Bachschen Allemanden lassen sich in zwei stilistisch sehr verschiedene Gruppen trennen: die einen sind thematisch-motivisch gearbeitet, die andern sind rein melodisch angelegt, den einen entsprechen ziemlich genau die englischen Suiten, den andern die Partiten. Zwischen diesen beiden Werken, die einerseits dem französischen, anderseits dem italienischen Stil folgen, stehen die französischen Suiten, die teils dieser, teils jener Schreibweise zu-

neigen und so als Übergangsformen zu werten sind. Wir werden also in unserer Besprechung chronologisch vorgehen, der Ansicht Wilhelm Fischers folgend, wonach die französischen Suiten zwischen den englischen und den Partiten entstanden sind [210], entgegen der Theorie Spittas, der die französischen Suiten für älter hält als die englischen [211].

Zunächst folge eine Übersicht der in den Bachschen Suitenwerken enthaltenen Allemanden:

1. Englische Suiten:

1.	A-Dur	16	://:	16	4.	F-Dur	12	://: 12
2.	a-moll	12	://:	12	5.	e-moll	12	://: 12
3.	g-moll	12	://:	12	6.	d-moll	12	://: 12

2. Französische Suiten:

1.	d-moll	12	://:	12	4.	Es-Dur	10	://: 10
2.	c-moll	8	://:	10	5.	G-Dur	12	://: 12
3.	h-moll	12	://:	12	6.	E-Dur	12	://: 16

3. Partiten:

1.	B-Dur	18	://:	20	4.	D-Dur	24	://: 32
2.	c-moll	16	://:	16	5.	G-Dur	12	://: 16
3.	a-moll	8	://:	8	6.	e-moll	8	://: 12.

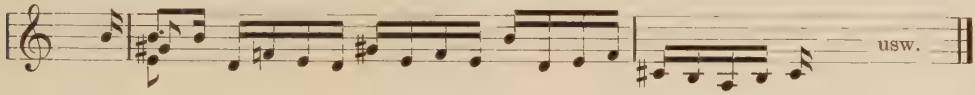
Es fällt auf, daß Bach das Prinzip der Proportionen einfacher Zahlen oder dasjenige der Längensymmetrie konsequent durchführt, eine Erscheinung, die auch in andern Tanzsätzen sehr häufig ist und wahrscheinlich auf die Suitentradition des 17. Jahrhunderts zurückgeht [212]. Genau fixiert ist bei Bach auch die Stellung der Allemande innerhalb der Tanzfolge: in den englischen Suiten und in den Partiten steht sie immer an zweiter Stelle (nach einem Präludium oder einem anders bezeichneten Vorspiel), in den französischen Suiten immer an erster.

Die Allemanden der englischen Suiten, die wir also zuerst betrachten wollen, sind alle motivisch gearbeitet. Im Gegensatz zu den meisten französischen Allemanden, in denen diese Schreibweise ja durchaus Regel war, erhält hier das Kopfthema den Charakter eines ausgesprochenen Themas, das im Verlauf des Stückes häufig wiederkehrt und durchgeführt wird. Für alle diese Themen gilt, daß sie in der Grundtonart abschließen, also zur Tonika zurückkehren, ob sie nun die Gestalt eines typischen Kopfthemas haben (Ausdehnung 5 bis 7 Schlagzeiten) oder irgendwie weiter ausgesponnen sind. Im zweiten Teil greift Bach regelmäßig auf das Thema des ersten Teiles zurück, indem er es, hier auf die Dominante bezogen, genau umkehrt und außerdem die Stimmen vertauscht, so daß ein in Tl 1 im Sopran liegendes Thema im Baß auftaucht. Das umgekehrte Thema bleibt meist nicht in der Tonart

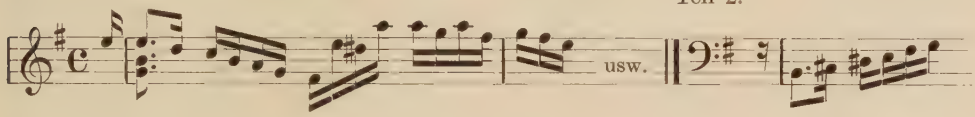
der Dominante, sondern leitet gewöhnlich wieder zur Tonika zurück, oder führt in das Gebiet der Subdominante, kann aber auch nach ferner liegenden Tonarten zielen und wird seinerseits wieder durchgeführt. Eine Gegenüberstellung einiger Themen wird das Gesagte verdeutlichen:

Englische Suiten. Nr. 2. Teil 1.

Teil 2.

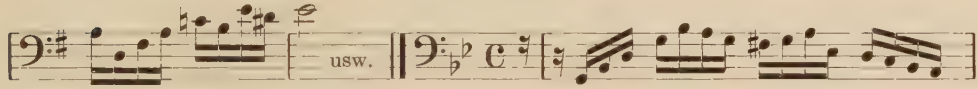


Nr. 5. Teil 1.



Teil 2.

Nr. 3. Teil 1.



Teil 2.

In direkter Anknüpfung an diese Themen entwickelt sich nun das ganze musikalische Geschehen. Es lassen sich dabei zwei Fälle unterscheiden:

1. Das eigentliche Kopfthema wird seinem ganzen Umfange nach durchgeführt.

2. Es kommen nur Motive des Themas zur Durchführung.

Untersuchen wir zunächst den ersten Fall. In der a-moll-Allemande übernimmt der Baß im zweiten Takt das zuerst im Sopran auftretende Kopfthema. Es folgt eine zunächst kanonische, dann freie Fortspinnung, bis in Takt 6 das Thema im Baß auf der V. Stufe (in Moll) und in Takt 7 wiederum im Sopran erscheint. Nach einem, einen Takt umfassenden Zwischenspiel, dessen melodisches Motiv mit dem Kopfthema verwandt ist, wird das Thema auf der zweiten Dominante eingeführt, worauf in zwei Takten nach der Dominante zurückmoduliert wird. Die zwei ersten Takte des zweiten Teils sind entsprechend denen des ersten gebildet: das umgekehrte Kopfthema tritt zuerst im Sopran, dann im Baß auf. Nach einem eintaktigen Zwischenspiel,

das hauptsächlich durch ein aus der Fortspinnung des ersten Teiles (Takt 5) herrührendes Motiv gebildet ist, wird das Thema erneut eingeführt und zwar im Sopran, wo es auf einer höheren Stufe wiederholt wird. Es erfolgt eine ausgeprägte Zwischenmodulation nach der S, worauf dieser Teil, ohne daß das Thema in seiner Urgestalt wieder aufgenommen wird, in motivischer Fortspinnung unter teilweiser Sequenzierung zum Abschluß geführt wird. Da die Umkehrung des Kopfthemas moduliert, so ergibt sich, daß in Tl 2 mehr Tonarten berührt werden als in Tl 1.

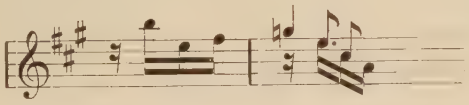
Das Thema, das der g-moll-Allemande zugrunde liegt, tritt zuerst im Baß auf, fällt also nicht mit dem Kopfthema zusammen, sondern wird durch dessen Kontrapunkt gebildet. Es umfaßt nur vier Schlagzeiten und beginnt aufsteigend mit einem drei Sechzehntel-Auftakt. Im zweiten Takt setzt der Sopran mit dem Thema kanonisch ein, wobei der Baß die Bewegung des Soprans übernimmt. Die sich anschließende Fortspinnung, die durch die Umwandlungen eines einzigen Motives gebildet ist, führt im 5. Takt zum Abschluß auf der V. Stufe. In rascher Überleitung wird die D der S gewonnen und nun folgt Takt auf Takt das leicht veränderte und dadurch sich zur Modulation eignende Thema im Baß, im Sopran, in einer Mittelstimme und wieder im Sopran; von hier aus wird in rasch fallender, motivisch ebenfalls mit dem Thema engverwandter Linie, dann mit energisch aufwärtsstrebendem Sopran die D erreicht. Noch mehr als in Tl 1 ist Tl 2 eigentlich nur aus dem Thema und seinen Umwandlungen gebaut. Der nach der S modulierenden genauen Umkehrung des Kopfthemas im Sopran folgt eine leichte Variante im Baß, worauf nach kurzer motivischer Weiterspinnung und Modulation in der Paralleltonart kadenziert wird. Wie genial das alles erdacht ist, beweist die Tatsache, daß Bach in Takt 4, dem Takt der eigentlichen Kadenz, dem Baß die Gestalt des Kopfthemas gibt! Nach der Modulation taucht die Umkehrung zuerst im Baß, dann im Sopran auf, worauf als Kontrapunkt zu der im Sopran weiterfließenden Linie das leicht veränderte Hauptthema erscheint. Auch das Motiv der folgenden Fortspinnung ist diesem entnommen, wobei man es geradezu als raffiniert bezeichnen darf, wie Bach zuerst nur ein Bruchstück des Motives gibt, dann wieder ein paar Noten hinzufügt, um schließlich gleich eine ganze Reihe von aneinandergehängten gleichen Motiven nach abwärts zu führen. Die beiden Schlußtakte entsprechen wörtlich denjenigen des Tl 1.

Ähnlich wie der Aufbau der 2. Allemande ist die Struktur der 5. Das Thema wird vom Sopran angestimmt, vom Baß kanonisch aufgenommen und erscheint nach kurzem Zwischenspiel auf der V. Stufe (in Moll) zunächst in der Unterstimme, hierauf in der Oberstimme. Es folgt wieder ein Zwischenspiel, das zur D der D überleitet, worauf das Thema in der Tonart der zweiten D zuerst im Sopran, dann im Baß eintritt und zum D-Ganzschluß führt. Auch Tl 2 zeigt einen ähnlichen Aufbau wie Tl 2 der a-moll-Allemande. Der Baß bringt als erster die Umkehrung der Themas, die nicht wörtlich, sondern dem

Spiegelbild nur angenähert ist; die Mittelstimme nimmt sie auf, zwei Takte Fortspinnung führen zur Zwischenmodulation in der S. Sofort setzt auch das umgekehrte Thema im Sopran, dann im Baß ein. Es schließt sich ein 2½taktiges Zwischenspiel an, wonach das Kopfthema in umgekehrter Reihenfolge, wie am Ende von Tl 1, zum analogen Schlußtakt überleitet. Besonders interessant sind hier die vier Zwischenspiele, von denen die drei ersten ganz aus den Varianten desselben Motivs gebildet sind.

Zum Unterschied von den bisher behandelten Allemanden, deren eigentliche „Themen" vier bis fünf Schlagzeiten umfassen, erstreckt sich das Thema der 6. Allemande auf elf resp. auf zwölf Schlagzeiten. Das Hauptmotiv der Fortspinnung, die sich anschließt und zur Überleitung nach der V. Stufe dient, stammt aus der Baß-Gegenstimme im ersten Takt. Das Thema selbst bildet auf der erreichten V. Stufe die Unterstimme; bevor es hier aber zu Ende geführt wird, erscheint es von neuem, allerdings etwas verändert, im Sopran (Takt 7) als Kontrapunkt. Tl 1 schließt nach kurzer Weiterführung auf der D. In Tl 2 bringt zuerst der Baß das umgekehrte Thema; nach 1½ Takten nimmt es der Sopran, leicht verändert, auf; wie in Tl 1 liefert auch hier der Kontrapunkt zum Thema resp. zu dessen Umkehrung das Material zur Weiterentwicklung. Statt der erwarteten Zwischenmodulation in die Moll-S wird in die Dur-S abgebogen. Nachdem das Thema zuerst im Sopran, dann im Baß (also umgekehrt zur Parallelstelle in Tl 1) erschienen ist, führt eine mehrtaktige Fortspinnung zum Abschluß.

Zu den Allemanden, in denen nicht das ganze Thema durchgeführt wird, gehört vor allem diejenige in A-Dur. Aus dem Thema, das sich über einem Orgelpunkt aufbaut, wird das Motiv



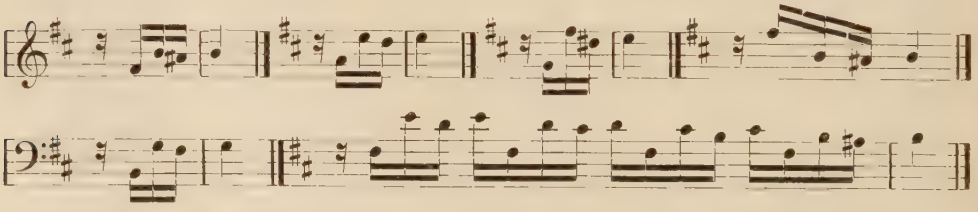
elidiert und durchgeführt. Es tritt in rascher Folge in den verschiedenen Stimmen auf und lenkt auch den harmonischen Verlauf durch die seinem zweiten Teil innewohnende Dominant-Spannung. So werden nacheinander verschiedene Tonarten berührt, bis endlich vier Takte vor dem Abschluß das Kopfthema genau wie am Anfang auf der zweiten Dominante wieder eingeführt wird. Die im Thema enthaltene Leitton-Spannung führt zum Abschluß auf der D. Tl 2 beginnt analog dem ersten, mit einem nach aufwärts gerichteten Bewegungszug, dem aber sofort im Baß ein entgegengesetzter, in Terzmotiven absteigender entgegengestellt wird. Das Spiel wiederholt sich in den folgenden Takten. Bedeutung gewinnt in der Folge ein Motiv, das dadurch entstanden ist, daß der obere Teil des aufsteigenden und des folgenden absteigenden Linienzuges abgeschnitten wird.

Im 8. Takt wird ihm ein Kontrapunkt entgegengestellt mit energisch aufspringender und langsam fallender Bewegung. Beide Motive werden nach

mehrmaliger Sequenzierung durch eine freie kanonische Fortspinnung abgelöst, der das Kopfthema des ersten Teiles auf der Dominante folgt: die vier letzten Takte beider Teile sind also wörtlich gleich. (Abschluß natürlich hier auf D.)

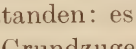
Wie in der 1. Allemande, so wird auch in der 4. das Thema nicht als solches durchgeführt. Zur Durchführung gelangt nach einer freien Fortspinnung, die sich zuerst über der im Baß auftretenden zweiten Hälfte des Themas abspielt, einzig das Triolenmotiv, das, wie im Thema, von einer Stimme in die andere gleitet. Das absteigende Motiv, das in Takt 10 eingeführt wird, ist verwandt mit der häufig vorkommenden, in Takt 1 zum erstenmal auftretenden Baßfigur. Der Baß von Tl 2 bildet eine genaue Umkehrung des Soprans aus Tl 1. Es schließt sich, ganz analog dem Tl 1, aber natürlich in Umkehrung gebracht, eine Fortspinnung an (Sopran von Takt 3 gleich Baß von Takt 1 in Tl 2), die zu einer Modulation in die P führt. Ein neues Motiv taucht in den verschiedenen Stimmen auf, und erst in Takt 10 wird das aus dem entsprechenden Takt des Tl 1 bekannte absteigende Motiv wieder eingeführt, aber mit Vertauschung der Stimmen. In der zweiten Hälfte des 11. Taktes wechseln die Stimmen wieder, so daß der Teil analog dem ersten endet.

Gegenüber den Allemanden der englischen Suiten weisen diejenigen der französischen wesentlich andere Stilmerkmale auf. Während jene vorwiegend thematisch-polyphon gearbeitet sind, tragen diese mehr homophonen Charakter oder nähern sich zum mindesten der homophonen Schreibweise. Auf motivische Arbeit wird aber keineswegs verzichtet; am stärksten tritt sie zutage in der Allemande der h-moll-Suite. Dem sich über zwei Takte hin ausdehnenden Kopfthema (Corelli-Typus; Phrasenendungen) wird ein Auftaktmotiv entnommen und durch den ganzen Tl 1 hindurchgeführt, wobei es oft genau dieselbe Gestalt, in einigen Fällen hingegen nur die Bewegungsrichtung beibehält.



Tl 2 bringt eine freie Umkehrung des Themas und damit des Hauptmotivs. Die Gestaltung der Melodie nach italienischem Muster kommt hier durch die verschiedenen weiblichen Endungen noch besser zum Ausdruck. Dabei ist das umgekehrte Hauptmotiv das aufbauende Element; es wird ähnlich modifiziert wie in Tl 1. Daß Bach am Schluß von Tl 2 wieder das Hauptmotiv von Tl 1 einführt, erhöht noch die Eigenart dieses Stückes, das eigentlich nur aus den Umwandlungen eines einzigen kleinen Vierton-Motivs aufgebaut ist.

Während die h-moll-Allemande rein zweistimmig gesetzt ist, erhöht sich die Zahl der Stimmen in der d-moll-Allemande auf drei. Sie werden allerdings nicht konsequent weitergeführt. Gemeinsam mit der h-moll-Allemande ist ihre komplementär-rhythmische Anlage, ebenso eine gewisse motivische Arbeit, an der sich hier vorzugsweise die beiden oberen Stimmen beteiligen. Auch hier werden nur Vierton-Teilmotive und nicht das Kopfthema zur Durchführung gebracht. Sie sind von einer unerhörten Biegsamkeit und Elastizität und schmiegen sich so eng aneinander, daß man von einer melodischen Linie reden kann.

In dieser Weise melodisch angelegt sind auch die Allemanden der übrigen französischen Suiten, ohne daß in ihrer Struktur die motivische Arbeit eine gleich große Rolle spielte. Im Eröffnungsstück der c-moll-Suite fließt über einer in Achteln ruhig dahingehenden, durchaus Generalbaßcharakter tragenden Unterstimme, die nur am Schluß des zweiten Teiles bewegter gestaltet ist, die Melodie hin; sie kommt durch ein Zusammenwirken von Ober- und Mittelstimme zustande, das meist in hoquetusartigem Ineinandergreifen, seltener in dialogartiger Ablösung besteht. Zu den strukturbildenden Elementen dieser auf italienische Weise gestalteten Melodie gehört weniger das Motiv als die Sequenz, die in den verschiedensten Formen auftritt. Charakteristisch und bezeichnend für das durchaus italienische Bild des Ganzen ist die auf ein Mindestmaß zurückgeschraubte Anwendung von Verzierungen, typisch auch der häufig vorkommende Rhythmus  usw.

Die generalbaßartige Gestaltung der Unterstimmen findet sich auch in den Allemanden der 4. und 6. Suite. Für die erste in Es-Dur sind die Intervall-Sequenzen am Anfang des ersten und zweiten Teiles charakteristisch. Später treten dialogartige Partien auf, in welchen die Sechzehntels-Bewegung in der Ober- oder in der Mittelstimme weitergeführt wird. Ähnlich wie in der d-moll-Allemande ist hier der gesamte melodische Verlauf aus einem Zusammenwirken verschiedener flexibler Vierton-Motive entstanden: es fehlt also auch dieser Allemande trotz ihres durchaus homophonen Grundzuges die motivische Arbeit nicht.

Im Gegensatz zu der meist dreistimmigen Es-Dur-Allemande ist diejenige in E-Dur im reinen zweistimmigen Satz geschrieben. Ihr erster Teil zeigt nach Wilhelm Fischer den Fortspinnungstypus, dem alle Bachschen Allemanden angehören, in höchster Vollendung [213]. Neu ist an ihr vor allem der jedem Teil angehängte, in der jeweiligen Ruhe-Tonart stehende Epilog. In Tl 1 schließt sich an den vier Takte langen Vordersatz, der vom Kopfthema und seiner Weiterführung gebildet wird (Sechzehntel über einem Achtelbaß), eine motivisch verwandte Fortspinnung an, die auf der D ihren Abschluß findet. Es folgt nun der Epilog, in welchem das Kopfthema im Baß auftritt und unter Sequenzierung weitergeführt wird.

Der Abschluß erfolgt ebenfalls auf der D, nachdem im zweitletzten Takt der Sopran, der einen hüpfenden Kontrapunkt gebildet, wieder die Führung übernommen hat. Tl 2 beginnt zunächst mit der genauen Projizierung des Kopfthemas auf die D, wobei allerdings der harmonische Verlauf umgekehrt ist (in Tl 1: T—D, in Tl 2: D—T). Es folgt eine Art Durchführung und Sequenzierung eines Motives, das als Umbildung des in der Fortspinnung des ersten Teiles auftretenden, dem Hauptmotiv verwandten zu betrachten ist. Nach einer Zwischenmodulation nach der Parallel-Tonart schließt sich, als Weiterführung der Fortspinnung, der am Anfang um einen Takt verlängerte Epilog des ersten Teils an. Erst an ihn fügt sich die eigentliche Coda des zweiten Teiles; sie wird aus dem veränderten Kopfmotiv gebildet, das wieder unter Sequenzierung weitergeführt wird.

Formal ähnlich wie die 6. Allemande ist die 5. angelegt: an die auf der Dominante endigende Fortspinnung des ersten Teiles schließt sich ein Epilog an. Im zweiten Teil gleicht der Schlußteil genau der Coda des ersten Teiles; doch verliert sie den Epilogcharakter durch das Nichtvorhandensein einer scharfen Grenze zwischen Fortspinnung und Schlußteil. Im Gegensatz zu der vorher besprochenen E-Dur-Allemande herrscht hier vorwiegend Dreistimmigkeit. Das Weiterführen der Melodielinie erfolgt nicht nur durch Aneinanderreihen von Motiven in einer einzigen Stimme, sondern häufig durch Dialogisieren und Sequenzieren. Auch hier wird, wie in der 6. Allemande, das Kopfthema des ersten Teiles am Anfang des zweiten auf die Dominante projiziert; es wendet sich aber von dort bald nach der P, während es am Anfang von Tl 1 in der Grundtonart bleibt. Wie alle vorangegangenen Allemanden, ist auch diese komplementär-rhythmisch angelegt.

„Während bei den englischen Suiten der äußere Zuschnitt überall derselbe ist, und der Erfindungs-Reichtum vielmehr in der Beschaffenheit der einzelnen Tongedanken sich äußert, legt uns jede Partita eine neue Reihe, man darf fast nicht mehr sagen von Formen, sondern von Kunsttypen vor [214]." In der Tat trägt von den Allemanden der Partiten keine ein der andern ähnliches Gesicht. Jede hat ihre eigenen Züge und Formen, jede ihre besonderen Kennzeichen. Was sie miteinander verbindet, sind gewisse stilistische Eigentümlichkeiten: kommt nämlich der Klavierstil in den englischen Suiten demjenigen eines Couperin und eines Rameau nahe, so stehen die Partiten stilistisch in der Nähe von Domenico Scarlatti [215].

Betrachten wir die Allemanden im einzelnen. Die B-Dur-Allemande der 1. Partita ist wie verschiedene der folgenden formal äußerst breit angelegt; der 1. Teil umfaßt 18, der zweite 20 Takte. Sie ist in der Hauptsache zweistimmig und ihr Stil auf virtuose Technik angelegt. Ein eigentliches Kopfthema fehlt: über einem gewaltigen Tonika-Orgelpunkt drängt die melodische Linie in großer Steigerung in immer höher steigenden Wellenzügen zu einem Kulminationspunkt, der im 4. Takt erreicht wird. Es knüpft sich daran eine

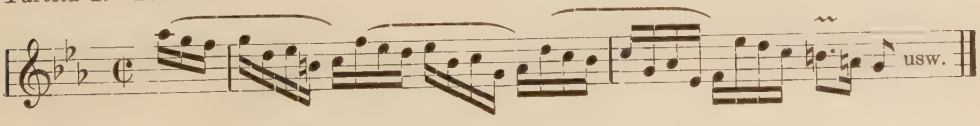
langausgedehnte Fortspinnung, deren melodisches Material, wie es bei Bach immer der Fall ist, mit demjenigen des Anfangs verwandt ist. In Takt 12 greift der Baß in die Sechzehntelbewegung ein: seine Linienzüge streben abwärts. Im Sopran wird ihm zuerst ein charakteristisches Motiv entgegengestellt, das nach mehrmaligem Ansetzen und Fortspinnen einen Höhepunkt erreicht (Takt 16). Eine abwärts gerichtete Linie, an der sich vier Stimmen hoquetusartig beteiligen, führt zum Abschluß auf der D. Tl 2 beginnt analog Tl 1, aber schon im 2. Takt erfolgt eine Modulation nach der T. Die Wellenbewegung wird im 3. Takt unterbrochen und es kommt in Takt 4 auf der V. Stufe der T zu einem Zwischenabschluß. Die sich anschließende Fortspinnung ist, teilweise mit Umkehrung der Motive, analog derjenigen von Tl 1 gebildet. Auch der charakteristische Sopran-Kontrapunkt zu dem bewegten Baß taucht wieder auf; er leitet aber nicht unmittelbar zum Schluß über, sondern zu einer erneuten Fortspinnung, die sich in steigenden und fallenden Kurven bis zum Schluß erstreckt.

Wie diese erste Allemande, so ist auch diejenige in c-moll sehr virtuos und darüber hinaus aber in jeder Beziehung bewundernswert. In ihrem Aufbau findet sich vor allem ein Motiv, das schon im Kopfmotiv in dreimaliger Folge erscheint. Es eignet sich aufs beste zur Sequenzierung und zum Kontrapunktieren und dient beiden Teilen als Hauptbaustein. (Doppelter Kontrapunkt.) Als Kontrast wird in Takt 7 und 8 des Tl 1 ein neuer, mit Zweiunddreißigsteln ausgestatteter Gedanke eingeführt, der in eine Fortspinnung ausmündet. Von eigenartiger Wirkung ist besonders der sich über einem Orgelpunkt erhebende wellig steigende Linienzug im 13. und 14. Takt, dessen Steigerungshöhepunkt mit explosiver Gewalt gelöst wird. (Auch hier doppelter Kontrapunkt).

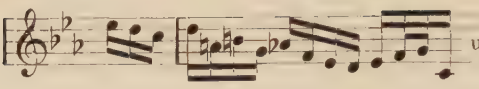
Von diesen beiden virtuosen Allemanden, die, um einen Ausdruck Spittas zu gebrauchen [216], wie Öl dahinfließen, sticht die 3. in a-moll durch eine gewisse unruhige Bewegtheit, durch zackige, punktierte Rhythmen und durch ausgeprägte Freistimmigkeit ab. Sie ist auf Sequenzieren und Weiterführen des im Kopfthema enthaltenen Materials aufgebaut. In ihrem ganzen Charakter nähert sich ihr die Allemanda (!) der 6. Suite, denn auch hier stößt man auf die stark punktierten Rhythmen, auf die raschen Zweiunddreißigstels-Figuren, auf ausgeprägte Sequenzbildungen: es ist eine Form der Allemande, wie man sie nicht nur bei Couperin gelegentlich sieht, sondern wie sie schon häufig bei Corelli auftaucht [217].

In den drei letztgenannten Allemanden sind die Kopfthemen der beiden Teile einander analog gebaut.

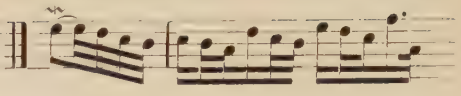
Partita 2. Teil 1.



Teil 2.



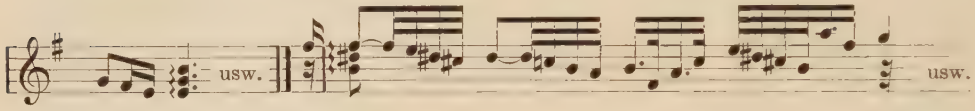
Partita 3. Teil 1.



Teil 2.

Partita 6. Teil 1.

Teil 2.



Besondere Typen stellen wieder die Allemanden der 4. und 5. Partita dar. In der G-Dur-Allemande (5. Partita) erscheint als wesentlich Neues der Triolenrhythmus, der sich durch den ganzen melodischen Verlauf hinzieht. Da das Ganze typisch komplementär-rhythmisch angelegt ist, taucht er bald in einer Oberstimme, bald in einer Unterstimme auf. Sequenzen und Imitationen verwandter Motive sind in beiden Teilen die Hauptbausteine. Als Kontrapunkt zu den laufenden Triolen werden gerne punktierte Sechzehntel verwendet; es tritt also eine Kombination von entgegengesetzten Rhythmen ein, wie sie schon bei Pasquini anzutreffen sind [218]. Tl 2, beginnend mit dem umgekehrten Kopfthema, zeigt gegenüber Tl 1 eine Verlängerung von vier Takten, die durch ausgedehnte Fortspinnung und Sequenzierung entstanden ist. Die D-Dur-Allemande der 4. Suite, bemerkenswert schon wegen ihrer ausgedehnten Form, stellt den melodischen Typus in Reinkultur dar. Die Oberstimme allein trägt die Melodie, während die Unterstimmen, deren es meist zwei sind, eine leicht schwebende Begleitung bilden. Die Erfindung ist von größter Mannigfaltigkeit und die technische Vielseitigkeit der melodischen Fortspinnung kommt in selten schöner Weise zum Ausdruck.

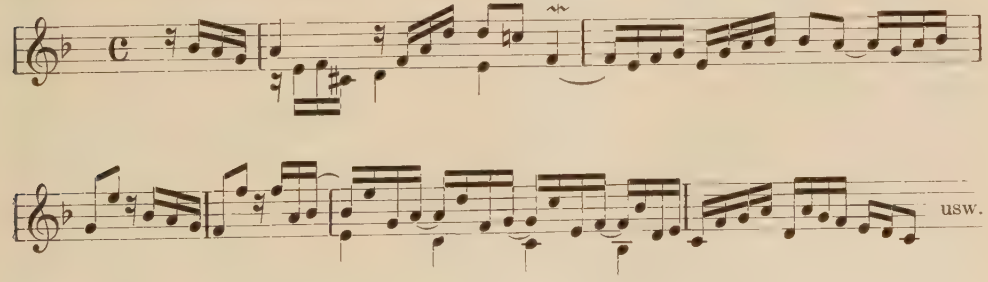
Die Entwicklung des Bachschen Klavierstils geht von Couperin und Rameau zu Domenico Scarlatti [219].

Wie steht es nun bei *Händel?* Bei ihm schließen sich nach der kurzen trefflichen Charakteristik durch Seiffert-Weitzmann „deutsche Polyphonie und Harmoniefülle, italienische Homophonie und Scarlattische Spieltechnik, und als drittes, neue französische Rhythmik und Verzierungskunst“ zu großartiger

und wundervoller Einheit zusammen [220]. Wägt man die einzelnen Elemente gegeneinander ab, so wird ersichtlich, daß das italienische Element den integrierenden Bestandteil ausmacht [221]. Das zeigt sich besonders auch in seinen Allemanden. In den acht Suiten der ersten Sammlung „Suites de pièces pour le Clavecin" (1720) sind fünf enthalten; sie nehmen bei der großen Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Zusammenstellung der Sätze eine wechselnde Stellung in der Satzfolge ein; fixiert ist einzig ihr Platz als erster Tanzsatz. (Es gehen also ein oder mehrere freie Stücke voraus.) Auf welch geniale Weise Händel die verschiedenen nationalen Stile in sich aufnimmt und verarbeitet, kommt gleich in der A-Dur-Suite zum Ausdruck: auf der einen Seite eine ausgeprägte motivische Technik, die mit den mannigfaltigsten Veränderungen des Materials (Umkehrung, Imitationen, fugierte Einsätze, Dehnung, Spaltung) arbeitet, auf der andern Seite rein melodische Fortspinnung unter Sequenzieren. Hier polyphone Anlage bei wesentlich gleicher Bedeutung aller Stimmen, dort Homophonie bei führender Oberstimme und generalbaßartiger Grundlage; dabei eine rhythmische Vielgestaltigkeit, die an Couperin erinnert. Die Analogien zwischen Tl 1 und Tl 2 beschränken sich nicht auf das motivische und melodische Material, sondern zeigen sich auch in der gleichartigen Bildung der letzten zweieinhalb Takte jedes Teils. Ein typisches Allemanden-Kopfthema mit Betonung des ersten Taktschwerpunktes besitzt das Stück nicht, doch verdient der Anfang wegen der Häufung von Einsätzen besondere Beachtung.

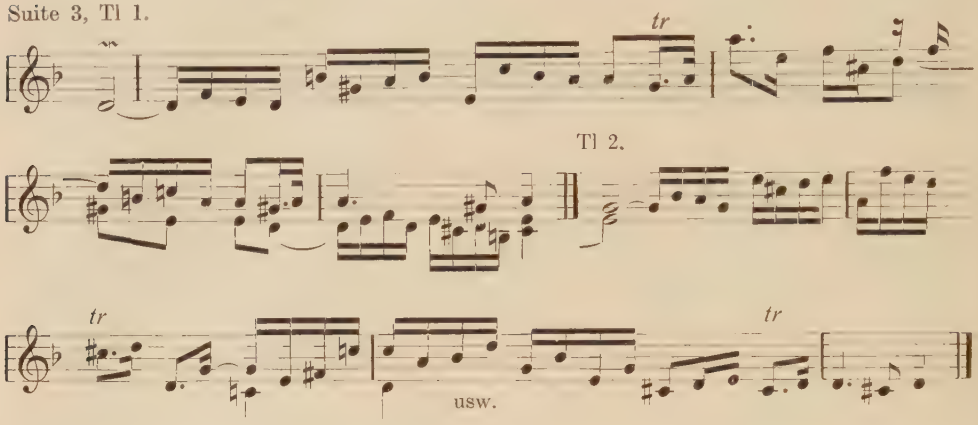
Solch ausgeprägte Motivtechnik, wie sie in der 1. Allemande zutage tritt, weist keine andere mehr auf. Der musikalische Verlauf wird also nicht durch die Abwandlungen eines oder mehrerer Motive in den verschiedenen Stimmen, sondern meist durch melodische Fortspinnung des Themas bestimmt, wobei häufig Sequenzen entwickelt werden. Als ein typisches Beispiel seien die ersten Takte der d-moll-Allemande beigefügt:

Suite 3.



Beachtenswert sind in diesem Stück die vielen weiblichen Endungen: Tl 2 wird in echt italienischer Manier durch breit angelegte Sequenz-Bildungen erweitert und übertrifft infolgedessen Tl 1 stark an Umfang. Die Begleitung wird meist durch schwebende Figuren besorgt. Von Interesse ist ein Ver-

gleich zwischen den zum Schluß überleitenden Takten der beiden Teile: hier wie dort tritt ein stark ausgeprägter Trugschluß auf, wobei im Sopran ein umkehrungsartiger Wechsel erfolgt.



In der e-moll-Allemande, die mit einem typischen Kopfthema beginnt, kann man besonders in Tl 2 von motivischer Arbeit reden, da imitierende Einsätze eines schon in Tl 1 vorkommenden Motives stattfinden. Das Ganze trägt den Stempel von Solidität und Gründlichkeit, wie man sie in den deutschen Suiten, besonders in denjenigen von Kuhnau und Fischer findet.

Die Allemande der E-Dur-Suite hat einen ähnlichen Charakter, trotzdem sie an Ausdehnung die e-moll-Allemande weit übertrifft und andere strukturbildende Elemente aufweist. Neben Partien, in denen die bei Händel überhaupt sehr beliebte Intervallsequenz eine große Rolle spielt (Takt 5 und 6 von Tl 2 usw.), ist hauptsächlich dem Dialog sehr viel Platz eingeräumt; für ihn benützt Händel teils die Fortspinnung durch Entwicklung von Sequenzen, teils die thematisch-motivische Weiterführung. Ähnlich wie in der d-moll-Allemande, ist hier Tl 2 erweitert.

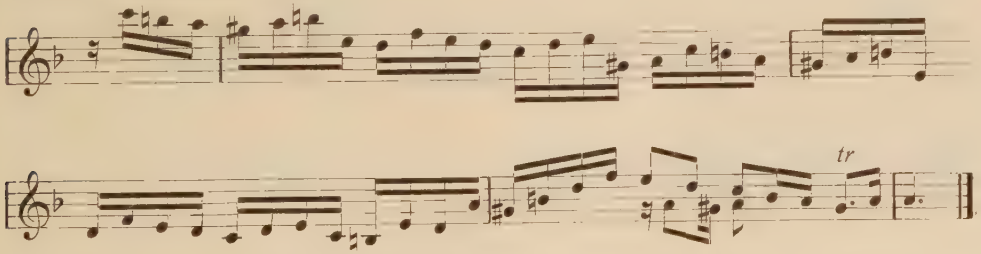
Ein „herrliches Stück" ist nach Chrysander die f-moll-Allemande der letzten Suite [222]. In der Feinheit und Durchsichtigkeit ihres zweistimmigen Satzes erinnert sie an eine Bachsche Invention oder an die Scarlattischen essercizi. Eine kleine, sich aus Terzen aufbauende Sechzehntelpassage der rechten Hand eröffnet das Stück; sie wird von der linken imitiert, überläßt aber bald wieder der Oberstimme die Sechzehntelbewegung. Nachdem die Melodie in typisch italienischer Weise in verschiedenen Sequenzgruppen weitergesponnen wurde, greift im 9. Takt eine dritte Stimme ein; es kommt zum Dialog, in welchem auf- und absteigende Vierton-Motive eine besondere Rolle spielen. Nach wenigen Takten endigt Tl 1 auf der D; Tl 2 beginnt zunächst analog dem Tl 1. Schon im zweiten Viertel des 1. Taktes aber ändert sich das Bild, indem die Abwärtsbewegung der ersten Motivhälfte durch drei Oktaven weitergeführt wird. Dieser nach unten gerichtete Bewegungszug wird

zur Fortspinnung benützt. Nach der Zwischenmodulation tauchen die Sequenzgruppen aus Tl 1 wieder auf, und so wird Tl 2, zuletzt unter Anlehnung an das melodische Material des Anfangs, zu Ende geführt.

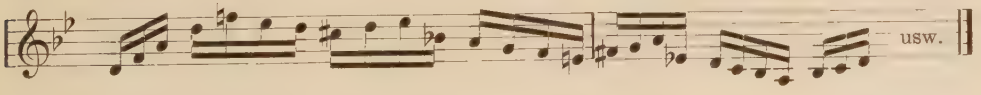
Unter den Allemanden der zweiten Sammlung, die bekanntlich einen Raubdruck darstellt, ist die gewaltigste diejenige in g-moll (16. Suite). Ihr Anfang ist charakteristisch für das ganze Stück: nach einem gewichtigen Akkord rauscht eine brillante Passage in der rechten Hand durch zwei Oktaven abwärts, wo sie umgebogen wird und in mächtiger Steigerung nach oben drängt. Sobald sie ihren Abschluß gefunden hat, setzt der Baß ein, der in bewegter Kurve ebenfalls in die Höhe zielt. Nach diesem auf Scarlatti hindeutenden virtuosen Beginn [223] entwickelt sich eine weit ausgedehnte Fortspinnung, in der alle technischen Mittel wie Dialog, Vierton-Motivik, Imitation, Sequenzen und Hoquetus herangezogen werden. Ein in die Tiefe stürzender Linienzug führt zum Abschluß. Ähnlich wie in Tl 1 beginnt Tl 2, nur daß die Passagen kürzer sind und zweimal jede Hand beschäftigen. In der sich anschließenden Fortspinnung arbeitet Händel mit den gleichen Mitteln wie in Tl 1. Noch wirkungsvoller gestaltet er den Schluß, indem er dem absteigenden Linienzug, der wie Tl 1 gebildet ist, eine energisch aufsteigende Einleitung gibt.

Viel weniger virtuos, mehr intimen Charakters, sind die Allemanden der Suiten Nr. 3, 4 und 5. Die erste in d-moll (3) ist ganz melodisch angelegt. Was an ihr besonders beachtenswert erscheint, ist die auffallende Übereinstimmung der in den Schlußtakten beider Teile fallenden Tonfolge mit Takt 9 und 10 des ersten Teiles von Bachs dritter englischer Allemande. Eine Gegenüberstellung der in Frage kommenden beiden Passagen dürfte von Interesse sein:

Händel, 2. Sammlung. Suite 3.



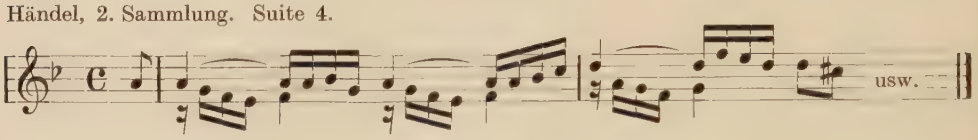
Bach. Englische Suite 3.



In der 2. d-moll-Allemande huldigt Händel zum Teil der italienischen, ganz homophonen Schreibweise, zum Teil läßt er, ähnlich wie J. K. F. Fischer, die Bewegung von Viertel zu Viertel in eine andere Stimme springen. Schon

die Gestaltung des Kopfthemas, das auch Tl 2 als Anfang dient, ist typisch dafür.

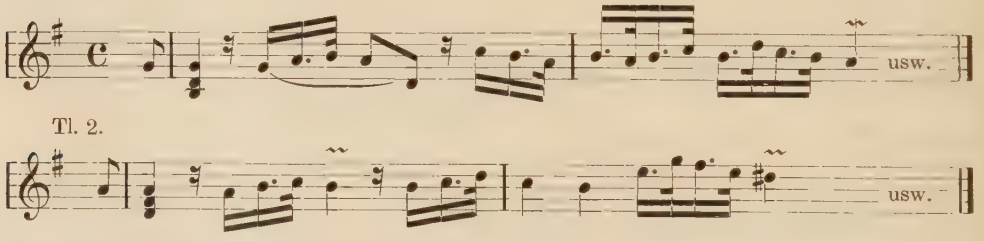
Händel, 2. Sammlung. Suite 4.



Sehr originell wirken in beiden Teilen die sequenzartig absteigenden Sexten mit den Tonwiederholungen.

Die e-moll-Allemande ist ganz komplementär-rhythmisch angelegt: das ganze musikalische Geschehen spielt sich bei ausgeprägter Vierton-Motivik im Dialog zwischen den beiden Oberstimmen ab, während die Unterstimmen meist als Generalbaß das Fundament bilden. Die beiden letzten Allemanden der zweiten Sammlung weisen deutlich auf italienische Vorbilder hin: beider Erfindung ist ohne größere Reize. In der B-Dur-Allemande spielen flüchtige Sechzehntel über ruhigen Achteln, wobei Sequenzen die wichtigsten Bausteine sind. In Tl 2 wird diese Anordnung teilweise auch umgekehrt. Das Kopfthema, das in Tl 1 direkt an die Fortspinnung anknüpft, fehlt in Tl 2 ganz. Die Melodiegestaltung der G-Dur-Allemande erinnert stark an Corellische Stücke: weibliche Endungen, kurze, scharf geschnittene Phrasen und Motive, punktierte Ryhthmen zu denen eine glattfließende Melodielinie einen wirksamen Kontrast bildet, kontinuierlich laufender Baß, natürlich zahlreiche Sequenzen verschiedener Art. Das alles sind Merkmale, die schon in den italienischen Allemanden in Erscheinung traten. Als Beispiel seien die Kopfthemen der beiden Teile angefügt:

Händel, 2. Sammlung. Suite 7. Tl. 1.



Wenden wir uns endlich der dritten Sammlung Händelscher Stücke zu. Sie enthält zwei Allemanden in d-moll und g-moll. Die erste hat eine wunderbare melodische Linie, wie man sie selten in solcher Geschlossenheit in Tanzsätzen findet. Schwebende Figuren bilden hauptsächlich die Begleitung. „Die Allemande der G-Dur-Suite ist nach Art der Bachschen Inventionen gearbeitet: Ein bewegliches Spiel des energisch-elastischen Anfangsmotives, das Ober- und Unterstimme einander zuwerfen [224].“ Aus diesem Kopfthema, d. h. aus seiner zweiten Hälfte, entwickelt sich eine melodische Fortspinnung,

die ebenfalls von der einen auf die andere Stimme übergreift. In dem ausgedehnteren zweiten Teil wird hauptsächlich auch die veränderte und dadurch zur Überleitung zu andern Stufen geeignete zweite Themenhälfte herangezogen.

Bachs und Händels Allemanden zeigen, so bescheiden und unbedeutend auch ihre Rolle in der Gesamtheit des Schaffens sein mag, die gewaltige Größe und den alles umfassenden Geist der beiden Altmeister in ihrer Art ebenso deutlich wie die umfangreicheren Werke: was Jahrzehnte vorbereitet, das findet bei ihnen Vollendung. Hier, und das gilt vorzüglich für Bach, ist alles vereint, was bisher einzeln oder in noch unvollkommener Form dastand. Auch hier heißt es, wie Albert Schweizer von der Bach'schen Kunst im allgemeinen sagt, „Alles künstlerische Suchen, Wollen, Schaffen, Sehnen und Irren vergangener und gegenwärtiger Generationen ist in ihm zusammengefaßt und wirkt sich in ihm aus".

Anmerkungen.

188 *Krebs*, C.: J. J. Froberger in Paris. Vierteljahresschrift f. Musikwiss., 1894, pag. 232.
189 *Mattheson*, Johann: Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg 1769, pag. 232.
190 Neuausgabe der Suiten Frobergers in Bd. VI, 2. der D.T.Oe. durch Guido *Adler*.
191 Vgl. hierzu und zum Folgenden: *Danckert*, Werner: Geschichte der Gigue. Leipzig 1924. pag. 87 ff.
192 *Ambros*, Wilhelm: Geschichte der Musik. 3. Auflage, Leipzig 1909 IV., pag. 464.
193 Siehe hiezu auch *Riemann*, Hugo: Große Kompositionslehre. Berlin 1903, Bd. I, pag. 25.
194 Vgl. hiezu *Besseler*, Heinrich: Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert. Freiburger Dissertation 1923, pag. 39, wo auch der Begriff „Antizipations" erstmalig angewandt wird.
195 *Seiffert-Weitzmann*, Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899, pag. IX.
196 Danckert, a.o.O., pag. 93.
197 Stark italienische Züge neben Frobergerschen Eigentümlichkeiten finden sich auch in Joh. Casp. Kerlls Toccaten, Canzonen usw. Seine vier Suiten, deren Anfänge er in einem seiner Werke mitteilt, haben sich leider bis heute nicht finden lassen, so daß sie für unsere Untersuchung außer Betracht fallen.
198 Vgl. hiezu Adler, in der Einleitung zu D.T.Oe., III., pag. XI.
199 Vgl. hiezu *Kurth*, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern 1927, pag. 349 ff.
200 Vgl. auch Adler, a.o.O., pag. XIII.
201 Seiffert-Weitzmann, a.o.O., pag. 195.
202 Neuausgabe seiner Werke D.T.B., II., 1., durch Max *Seiffert*.
203 Einleitung z. D.T.B., II, 1. Pag. XXXIV.
203a Danckert, a.o.O., pag. 99.
204 Neuausgabe D.T.B., XVIII, durch Max *Seiffert*.
205 Neuausgabe durch Ernst *von Werra*. Leipzig 1901.
206 Kurth, a.o.O., pag. 351.
207 Seiffert-Weitzmann a.o.O., pag. 239.
208 *Kuhnau*, Vorwort zum ersten Teil der neuen Klavierübung.
209 *Lübeck*, Vincent: Musikalische Werke, herausgegeb. von Gottl. Harms. Klecken 1921.
210 Vgl. *Fischer*, Wilhelm: Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. Basler Kongreßbericht 1924. Leipzig 1925, pag. 130.
211 *Spitta*, Philipp: Johann Sebastian Bach. 3. Auflage. Leipzig 1921.
212 Danckert, a.o.O., pag. 122 ff.
213 *Fischer*, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stiles. Studien zur Musikwissenschaft, 3. Heft. Leipzig und Wien 1915, pag. 30.
214 Spitta, a.o.O., II., pag. 637.
215 Fischer: Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. Basler Kongreßbericht 1924, pag. 130.
216 Spitta, a.o.O., II., pag. 641.
217 Spitta, a.o.O., pag. 641.
218 Seiffert-Weitzmann, a.o.O., pag. 275.
219 Fischer: Zur Chronologie der Klaviersuiten J. S. Bachs. Basler Kongreßbericht 1924, pag. 127 ff.
220 Seiffert-Weitzmann, a.o.O., pag. 452.
221 Vgl. ausführlich Seiffert-Weitzmann, a.o.O., pag. 445 ff.
222 *Chrysander*, Fr.: G. F. Händel. 2. unveränderte Auflage, Leipzig 1919, Bd. III, pag. 193.
223 Seiffert-Weitzmann, a.o.O., pag. 450.
224 *Leichtentritt*, Hugo: Händel. Stuttgart 1924, pag. 837.

Curriculum vitae.

Am 4. März 1902 bin ich, Ernst Werner Mohr, als Sohn des Pfarrers Immanuel Mohr und seiner Ehefrau Johanna geb. Voetsch, in Basel geboren. Ich besuchte zunächst sechs Jahre die Privatschule des Missionsknabenhauses und trat dann in das Basler Gymnasium ein, das ich im Jahre 1920 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Hierauf immatrikulierte ich mich an der philosophischen Fakultät der Universität Basel. Ich hörte zunächst hauptsächlich naturwissenschaftliche Vorlesungen; erst im IV. Semester entschloß ich mich definitiv für die Musikwissenschaft. Von 1920 bis 1922 besuchte ich das Konservatorium in Basel als interner Schüler (Theorie als Hauptfach). Das Sommersemester 1923 verbrachte ich an der Berliner Universität, die folgenden Semester wieder in Basel.

Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Prof. Dr. Nef, Zinkernagel, Hagenbach, Abert, Bernoulli, Dessoir, Fichter, Hoffmann-Krayer, Petersen, Rintelen, Sachs, Schünemann, Zickendraht und den Herren Privatdozenten Dr. Blume, Handschin, Janner und Merian.

Zu besonderm Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Karl Nef verpflichtet, der mich nicht nur zu dieser Arbeit angeregt, sondern auch meine Studien in jeder Weise gefördert und unterstützt hat.